*مجلة جامعة الملك سعود*، م ٦، *الآداب* (٢)، ص ص٥٣٣-٥٥٦ (١٤١٤هـ/١٩٩٤م).

# التدوير وبحور الشعر

**أبو فراس النطافي**

*أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عمّان الأهلية، عمان، الأردن*

(ورد بتاريخ ١٣/٨/١٤١٢هـ، وقبل للنشر بتاريخ ٧/١٠/١٤١٣هـ)

**ملخص البحث.** التدوير هو تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى، وتجزئة التفعيلة أو الكلمة بين آخر السطر وأول السطر الذي يليه في الشعر الحر والقصيدة المدورة. والتدوير اللفظي بين الأبيات نادر في الشعر المقفى؛ أما المعنوي (التضمين) فتوجد منه أمثلة كافية في واقع الشعر. وقد لحظت من خلال قراءاتي للشعر أن التدوير اللفظي يكثر بين صدر البيت وعجزه، فقمت بإحصاء لهذه الظاهرة شمل تسعة دواوين من مختلف العصور، فكانت نسبة التدوير متفاوتة في هذه الدواوين.

وعندما قسمت الأبيات في الإحصاء السابق على البحور التي نظم فيها أولئك الشعراء قصائدهم تبين من ذلك أن التدوير يكثر في بحر الخفيف، ويقل من المتقارب والمنسرح، ويندر في بقية البحور التامة. أما المجزوءات فيكثر فيها التدوير بوجه عام، وفي مجزوء الكامل بوجه خاص. فإنه في كل بحر ومجزوء أسبابًا تساعد على التدوير أو تحول دونه، وهذا يعني أن تفاوت التدوير عند الشعراء راجع إلى البحور التي نظموا فيها قصائدهم، ولما كانت أغراض الشعر لا تقتصر على وزن بعينه، ويستطيع الشاعر أن يعبر عن جميع الموضوعات في بحر واحد، وأن يستعمل سائر البحور في الغرض نفسه، انتفت العلاقة بين التدوير وأغراض الشعر إلا من خلال البحور التي نظمت فيها تلك الأغراض.

التدوير هو اشتراك شطري بيت الشعر في كلمة واحدة، بحيث يكون جزء منها في الشطر الأول من البيت، والجزء الآخر في الشطر الثاني منه كما في الأبيات التالية:(١)

---

(١) سامي الدهان، *الشعراء الأعلام في سورية*، ط٣ (بيروت: دار الأنوار، ١٩٦٨م)، ص٢٩٤. والأبيات لبدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد).

نحن كنا الزلزال نعصف بالشر    قِ، نرجّ الشعوب حتى تفيقا
فابتدعنا من الرؤى واقع المجـ    ـدِ، ومن غمرة الظلام البريقا
نقحمُ الغامض الأشمَّ من الحسـ    ـنِ، ونأبى الممهَّد المطروقا
كبريائي فوق النجم ولولا    هاَ، لما كنت بالنجوم خليقا
طبعيَ الحب والحنان فما أعـ    ـرفُ، للمجد غير حبي طريقا
وبيان تحاله الوشي والأطـ    ـياب، شتى واللؤلؤ المنسوقا

فالشطرة الأولى في الأبيات السابقة تنهي بكلمة مجزأة بين صدر البيت وعجزه، وتختلف هذه الأجزاء من بيت لآخر تبعًا للحروف التي تتكون منها الكلمات، ولمقدار حاجة تفعيلة العروض من هذه الحروف، فالجزء الزائد على حاجة (العروض) في الأبيات الثلاثة الأولى من هذه الكلمات المجزأة حرف واحد متحرك، وفي البيت الرابع حرفان (متحرك وساكن)، وفي البيت الخامس حرفان متحركان، وفي البيت السادس ثلاثة حروف (متحركان يتوسطهما ساكن).

وظاهرة التدوير ليست جديدة في شعرنا العربي، فهي موجودة فيه منذ العصر الجاهلي. وكان نقادنا القدامى يسمون المدوّر بالمداخل أو المدمج. فابن رشيق يقول: «والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضًا.»(٢) وهذا يعني أن التدوير — عندهم — يتم بين شطري البيت الواحد، ولا يتم بين بيت وآخر يليه بحجة أن القافية هي الحاجز المنيع الذي يفصل بين بيت وآخر. فهذا أبو بكر الصولي (ت ٣٣٦هـ) يعلن في وضوح أن «خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى عن بعضها لو سكت عن بعض.» فإنه لا يكتفي باستقلال البيت، بل يريد — أيضًا — أن تستقل أجزاؤه كما في بيت النابغة الذبياني:

ولست بمستبق أخًا لا تلمّهُ    على شعثٍ، أيُّ الرجال المهذبُ

فالشطر الأول قائم بنفسه، فإذا زدت عليه (على شعث) كان — أيضًا — مستغنيا، ولو

---

(٢) عبدالحميد جيده، *الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر* (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠م)، ص٩٣.

قلت (أي الرجال المهذب)، لكان الكلام وافيا.»(٣)

ونجد التركيز على استقلالية البيت عند معظم النقاد القدامى كالقاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، والمرزوقي (ت ٤٢١هـ)، والثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، وابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، وابن خلدون (ت٨٠٨هـ) وغيرهم. غير أن تركيزهم على وحدة البيت لم يكن نابعًا من رفضهم للتدوير بقدر ما هو نابع من تفضيلهم للأبيات التي تحمل حكمة مؤثرة، أو مثلاً شرودًا يجري على ألسنتهم بلفظه ومعناه في قالب سهل الألفاظ، عذب التراكيب، مستقل عما قبله وعما بعده من الأبيات. «لأننا ونحن نواكب تطور الأدب والنقد معا، ونعايش الدعوة إلى وحدة القصيدة مازلنا نستحسن من الشعر والقصائد أبياتًا مفردة كثيرة، ونستشهد بها.»(٤)

ولا يخلو الشعر القديم من أبيات متصلة في المعنى بأبيات أخرى وهو ما يعرف باسم التضمين، ومن ذلك قول النابغة:(٥)

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني

فالتدوير يتم بالمعنى في لفظة (إني) التي ارتبطت بأول كلمة من البيت الثاني. ونجد أمثلة كافية من هذا النوع من التدوير في دواوين الشعراء القدامى. ومن ذلك قول الأعشى (ميمون بن قيس ت٧هـ):(٦)

إذا أنت لم ترحل بزادٍ من التُّقى ولاقيت بعد الموت من قد تزوّدا
ندمتَ على أن لا تكون كمثلهِ وأنك لم ترصد لما كان أرصدا

وهناك نوع آخر من التدوير بين الأبيات في اللفظ وفي المعنى يعرف باسم (الإغرام) والإغرام — كما يقول المعري — أن يتم وزن البيت قبل أن تتم الكلمة ويكون المعنى متصلاً بين البيتين. فقد ذكر الباحث مصطفى جمال الدين في مقالة له عن التدوير في القصيدة العربية المعاصرة أنه وجد في ترجمة مظفر بن إبراهيم العيلاني الضرير في *وفيات*

---

(٣) يوسف بكار، *بناء القصيدة العربية*، ط٣ (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م)، ص٣٤٠.

(٤) بكار، *بناء القصيدة*، ص٣٤٦.

(٥) النابغة الذبياني (زياد بن معاوية، ت ٦٠٤هـ)، *الديوان*، تحقيق ابن عاشور (الجزائر: الشركة الوطنية، ١٩٧٦م)، ص١٩٩.

(٦) ميمون بن قيس (الأعشى، ت٧هـ)، *الديوان* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م)، ص٤٦.

*الأعيان* أن شخصًا قال له: رأيت في إحدى تآليف أبي العلاء المعري ما صورته: «أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينَا اليوم إلى منزلنا الحالي لكي نحدث عهدا بك ياخير الأخلاء فما مثلك من غيَّر عهدا أو غفل.» ثم سأل مظفرا في أي الأبحر هذه؟ وهل هو بيت واحد أو أكثر؟ فإن كان أكثر فهل أبياته على رويٍّ واحد، أم هي مختلفة الروي.

ويستوقف ابن خلكان راوي هذه الحكاية ليعالج هو حلها، فيظهر له أنها قطعة من مجزوء الرجز تشتمل على أربعة أبيات مقفاة على رويِّ اللام، على النحو التالي:

أصلحك الله وأبـ ـقاكَ لقد كان من الـ
واجب أن تأتينَا الـ ـيومَ إلى منزلنا الـ
حالي لكي نحدث عهـ ـدًا بكَ ياخير الأخلـ
لاءِ فما مثلكَ مَنْ غيّر عهدًا أو غفل

وقد اتفق جواب ابن خلكان، وجواب مظفر حول هذه الأبيات.(٧) وخلاصة هذه الأقوال أن التدوير اللفظي لم يكن ظاهرة معروفة بين الأبيات في الشعر القديم، بيد أن التدوير المعنوي (التضمين) كان معروفًا، وقد اعتبره معظم النقاد القدامى من عيوب الشعر. أما التدوير اللفظي بين شطري البيت الواحد فكان معروفًا، ونجد منه أمثلة كثيرة في الشعر تختلف نسبتها من شاعر إلى آخر، كما هو مبين في جدول رقم ١.(٨)

---

(٧) جيدة، *الاتجاهات*، ص٩٥.

(٨) الأعشي، *الديوان*، ص٥٦؛ عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ)، *الديوان* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م)؛ الحسن بن هانىء (أبونواس، ت١٩٨هـ)، *الديوان*، تحقيق أحمد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤م)؛ أبو عبادة البحتري (ت ٢٨٢هـ)، *الديوان* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٠م)؛ أحمد بن الحسين، المتنبي (ت ٣٥٤هـ)، *الديوان*، (بيروت: دار القلم، د. ت.)؛ إبراهيم بن سهل (ت ٦٤٩هـ)، *الديوان* (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م)؛ أبو القاسم محمد بن هانىء (ت ٣٦٢هـ)، *الديوان* (بيروت: دار العوة، د. ت.)؛ أحمد شوقي (ت ١٩٣٢م)، *الشوقيات* (٤ أجزاء) (بيروت: دار العودة، د. ت.)؛ أبو القاسم الشابي (ت ١٩٣٤م)، *الديوان*، تحقيق عزالدين إسماعيل (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢م).

**جدول رقم ١ . اختلاف نسبة التدوير عند الشعراء.**

| الديوان | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | نسبة التدوير |
|---|---|---|---|
| الأعشى | ٢٢٥٣ | ٣٩٦ | ١٧,٦٪ |
| عمر بن أبي ربيعة | ٣٩٧٣ | ٤٩٦ | ١٢,٢٪ |
| أبو نواس | ٧٦٢٦ | ٧٥٥ | ١٠,١٪ |
| البحتري | ١٤٧٦٤ | ١٢٥٧ | ٨,٥٪ |
| المتنبي | ٥٣٠٩ | ٢٧٦ | ٥,٢٪ |
| ابن سهل | ١٧٣٩ | ٦٤ | ٣,٧٪ |
| ابن هانىء | ٤٠٢٠ | ٧٦ | ١,٩٪ |
| أحمد شوقي | ١١٠٣٣ | ٩٤٠ | ٨,٥٪ |
| الشابي | ٢٦٧١ | ١٠٧٦ | ٤٠٪ |
| المجموع | ٥٣٣٨٨ | ٥٣٢٩ | ١٠٪ |

فنسبة التدوير في جدول رقم ١ عند الشابي تزيد عليها عند غيره من الشعراء زيادة ملحوظة، وعندما حاولت التعرف على أسباب هذه الزيادة وجدت أن نسبة ما نظمه الشابي في بحر الخفيف وفي المجزوءات تزيد على نسبة ما نظمه الشعراء الآخرون الذين أجريت عليهم الإحصاء السابق. وهذا يرجح أن اختلاف نسبة التدوير عند الشعراء عائد إلى بحور الشعر، وإلى نسبة ما ينظمه الشاعر في تلك البحور من أشعار، وللتأكد من ذلك وزعت الأبيات الشعرية في الإحصاء التالي على البحور المنظومة فيها كما هو موضح في جدول رقم ٢ .

جدول رقم ٢ يبين لنا أن نسبة التدوير تختلف من بحر لآخر، وهذا هو السبب الأهم في اختلاف هذه النسبة بين الشعراء، لأن نسبة التدوير عند الشاعر مرهونة بالبحور التي ينظم فيها شعره. فما سبب اختلاف نسبة التدوير بين البحور.

جدول رقم ٢ . توزيع الأبيات الشعرية على البحور المنظومة فيها .

| البحـــــــر | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | نسبة التدوير |
|---|---|---|---|
| الطويل | ١١٧٣ | ٢٤ | نادرة |
| البسيط | ٥٢٥٠ | ١٦ | نادرة |
| الكامل | ١٠٣٣٣ | ٣٩ | نادرة |
| الوافـر | ٤٣١٠ | ٩ | نادرة |
| الخفيف | ٦٨٦١ | ٢٥٧١ | ٪٣٧,٥ |
| الرمـل | ١٩٨٣ | ٦ | نادرة |
| السريع | ١٤٨٦ | ٣١ | ٪٢ |
| المتـقـــارب | ٢٧٣٤ | ٢٩٢ | ٪١٠,٧ |
| المنســـرح | ١٦٤٣ | ١٧٦ | ٪١٠,٧ |
| الرجــز | ١٢٥٢ | ٢١ | ٪١,٧ |
| المتـــدارك | ١١٨ | ٣ | ٪٢,٥ |
| المديــد | ١٦٤ | ٣ | ٪١,٨ |
| الهــزج | ٤٣٢ | ٦٤ | ٪١٤,٨ |
| المجتــث | ٦٠٩ | ٨٤ | ٪١٤ |
| المقتضـــب | ١٢٨ | ١ | نادرة |
| المـضـارع | ٨ | — | نادرة |
| مجزوء الكامــل | ٢٣١٤ | ١٣٥٨ | ٪٥٨,٧ |
| مجزوء الوافــر | ٤٠٩ | ١١٧ | ٪٢٨,٦ |
| مجزوء الرجــز | ٥٨٩ | ١٠٢ | ٪١٧ |
| مجزوء الرمــل | ٩٥٨ | ٣٥٨ | ٪٣٧ |
| مجزوء الخفيف | ٣٥٠ | ٥١ | ٪١٤,٦ |
| مخلع البسيط | ٢٨٤ | ٣ | ٪٠١ |
| المجمـــوع | ٥٣٣٨٨ | ٥٣٢٩ | ٪١٠ |

## التدوير وبحور الشعر

يكثر التدوير — كما تبين — بين شطري البيت الواحد في بحر الخفيف، ويقل في المتقارب والمنسرح ويندر في بقية البحور التامة (الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والسريع، والمتدارك). أما المجزوءات فسيأتي الحديث عنها في مكان آخر من هذا البحث. وتتكون البحور التامة من تكرار تفعيلة واحدة ثلاث أو أربع مرات في الشطر الواحد، أو من تكرار وحدة وزنية مؤلفة من سباعية وخماسية كما في الطويل والبسيط، أو من سباعيتين متماثلتين تتوسطهما أو تعقبهما خماسية أو سباعية مغايرة.

ويندر التدوير في البحور المؤلفة من سباعية مكررة ثلاث مرات في الشطر الواحد كالرجز والكامل والوافر والرمل، فنسبة التدوير في هذا البحور أقل من ١٪. فالتكرار يسبب الرتابة، «والنفس تسأم التمادي مع الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه.»(٩) فتتشكل فيها المعاني بصور تحد من الرتابة في هذه البحور بالقطف في الوافر، والحذف في الرمل، والحذ في الكامل وكثرة الزحاف في الرجز. فالقطف ملازم للعروض والضرب في الوافر، وعروض الرمل لا تأتي في الشعر إلا محذوفة باستثناء المصرعة مع الضرب السالم، ويكثر الحذ في الكامل، والزحاف في الرجز، فإن هذه البحور التي تتشكل المعاني في أشطرها الأولى قبل انتهاء تفعيلة العروض لا تحتاج إلى التدوير.

ومما سهل حدوث القطف في الوافر، والحذف في الرمل أن كلتا تفعيلتي العروض فيهما منتهية بسبب خفيف (/٥) يسهل حذفه، لذلك كان الحذ في الكامل أقل من القطف في الوافر والحذف في الرمل؛ لأن تفعيلة الكامل منتهية بوتد مجموع يصعب حذفه، ولا تستقيم التفعيلة بدونه، وقد استعاض الكامل للأخذ عن الوتد المحذوف بوتد جديد من متفا (///٥) استندت عليه تفعيلة العروض. وإن الوتد بمكان بحيث يستطيع أن يشق الكلمة إلى جزأين، فيعمد الشاعر — حتى يتلافى ذلك — إلى إيراد الوتد في آخر التفعيلة ما استطاع إلى ذلك سبيلا.(١٠) وهذا يساعد على إنهاء الكلمة مع انتهاء التفعيلة في الكامل

---

(٩) حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، طـ٢ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م)، ص٢٤٥.

(١٠) انظر: نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، طـ٥ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨م)، ص١٠١.

والرجز، ويقلل من فرص التدوير فيهما.

ولا يختلف بحر السريع عن البحور السابقة، فالمعاني تتشكل فيه على أساس تفعيلة واحدة مكررة، وللتخلص من الرتابة تحورت التفعيلة الثالثة. فالسريع في الدائرة مؤلف من (/٥/٥//٥/٥/٥//٥/٥/٥/٥/). ولكن لا توجد أمثلة في واقع الشعر من هذا النسق. وإنما توجد بعض الأمثلة بصورة مفعولاتْ (/٥/٥/٥٥) أو بصورة فاعلانْ (/٥//٥٥) تالية لمستفعلن مكررة. وترد فاعلانْ (/٥//٥٥) دائمًا بصورة فاعلن (/٥//٥).⁽¹¹⁾ وإن المعاني التي تحدث في تشكلها هذا التغيير والتقليل من عدد المقاطع في عروض السريع لا تحتاج إلى مقاطع من الشطر الثاني،⁽¹²⁾ ولا تساعد على حدوث التدوير. ويزيد انتهاء تفعيلة العروض فاعلن (/٥//٥) بوتد مجموع في هذا البحر من التزام المعاني بهذه الصورة التي سمحت بها طبيعة اللغة العربية من بحر المنسرح، فإنه يصعب على المفردات أن تتجاوز فيها الوتد إلى الشطر الثاني.

ويندر التدوير في بحر المديد لأسباب أهمها أن المديد نادر في الشعر، وأكثر ما يرد بصورة: (فاعلاتن فاعلن فاعلن)، حيث تتكرر (فاعلن) في حشوه وضربه، وهذا يعطي المعاني فرصة لتحديد مسارها في هذا النسق. وأن في بحر المديد سكتة عروضية بعد (فاعلن) الأولى تحدّ من تدفق المعاني وتهيئها للنهاية المرتقبة بعد (فاعلن) الثانية، ويزيد انتهاء (فاعلن) الثانية هذه بوتد مجموع (//٥) من ارتباط المعنى بهذه النهاية. وهذا سبب ثالث لندرة التدوير في بحر المديد.

ويندر التدوير — كذلك — في بحر المتدارك، فإن تكرار تفعيلة خماسية أربع مرات يعتبر كافيًا لتفصيل ثياب المعاني في شطر شعري، فما في هذه التفاعيل من مقاطع لا يقل عما في بحور التفاعيل السباعية منها. وإن انتهاء تفعيلة المتدارك بوتد يساعد على إنهاء المعنى مع نهاية التفعيلة، فلا يبقى في هذه الحالة جزء من الكلمة يدخل في بنية التفعيلة التي في

---

(١١) انظر: كمال أبو ديب، *في البنية الإيقاعية للشعر العربي* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١م)، ص٤٥٩.

(١٢) المقطع جزء من كلمة، أو كلمة تامة. وينقسم إلى ثلاثة أقسام: قصير مكون من حرف واحد متحرك، ومتوسط مكون من حرفين ثانيهما ساكن، وطويل مكون من ثلاثة أحرف (متحرك وساكنين).

أول الشطر الثاني، فإن المعاني تتشكل في النفس بما يلائم المجرى المعد لسيرها «ولا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلاً، أو قصيراً، أو متوسطًا، فأما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، وأما القصير فكثيراً ما يضيق عن المعاني، ويقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرًا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان، فلا يفضل عنها، ولا تفضل عنه، فلا يحتاج فيه إلى حذف أو حشو.»<sup>(١٣)</sup>

ويتشكل الوزن في بحر الطويل من تكرار وحدة وزنية مؤلفة من (فعولن مفاعيلن)، وفي البسيط من تكرار وحدة وزنية مؤلفة من (مستفعلن فاعلن)، وفي هذين البحرين يندر التدوير لكثرة ما فيهما من المقاطع، فهما البحران الوحيدان اللذان يتألف كل منهما من أربعة عشر مقطعًا في الشطرة الواحدة، بينما لا يزيد عدد المقاطع في أي من البحور الأخرى على اثني عشر مقطعًا. وهذا العدد من المقاطع في كلا البحرين يساعدهما على استيعاب المعاني الصادرة من النفس دونما حاجة إلى التدوير. وإن الوحدة الوزنية الأولى في كلا البحرين تستند إلى وحدة أخرى مماثلة يتطلبها التكرار الموسيقي دون زيادة أو نقصان، فمن شروط التناسب مقابلة الجزء بما يماثله. والتدوير يخل بهذا التماثل بين الوحدتين. كما أن الوحدة الوزنية في البسيط منتهية (بوتد) يصعب على الكلمة أن تتجاوزه إلى الشطرة الثانية، وتنتهي الوحدة الوزنية الثانية في الطويل بسببين خفيفين أكثر ما يردان في عروض الطويل بصورة وتد مجموع (//٥). وهذا الوتد — أيضًا — يشكل نهاية ثابتة للوحدة الوزنية.

ويتألف المتقارب من (فعولن) مكررة أربع مرات في الشطر الواحد. وتصل نسبة التدوير في هذا البحر إلى ٧,١٠٪. وهذه النسبة لا تدل على ندرة التدوير في المتقارب — كما في البحور السابقة — ولا تدل في الوقت نفسه على كثرته، فعروض المتقارب تتشكل بصورة (فعو) و (فعولن) و (فعولُ، بتحريك اللام) في القصيدة الواحدة، وهذه الحرية في تشكل المعاني لا تساعد على التدوير في المتقارب. وفي الوقت نفسه يجد التدوير طريقه من خلال الصور الثلاث التي تجتمع في عروض المتقارب إذا تشكلت فيها المعاني بزيادة حرف متحرك لازم للشطرة الثانية، كما في الأبيات التالية:<sup>(١٤)</sup>

---

(١٣) القرطاجني، *منهاج البلغاء*، ص ص٢٠٤، ٢٠٥.

(١٤) الشابي، *الديوان*، ص٤٠٧ (فويل لمن ٠٠٠)؛ شوقي، *الشوقيات*، جـ١، تقديم محمد حسين هيكل، ص١٣٨ (وراءك ما راع. . .)؛ جـ٤، تقديم محمد سعيد العريان، ص٦٤ (كسارية).

فويلٌ لمن لم تشقه الحيا    ةُ، من صفعة العدَم المنتصر
وراعك ما راعَ من خيل قمبيـ    ـزَ، ترمي سنابكها بالشَّرَر
كسارية الفلكِ، أو كالمسلّـ    ـةِ، أو كالفنار وراء العبب

والمنسرح — كالمتقارب — خاضع لأسباب تساعد على حدوث التدوير، وأخرى لا تساعد على حدوثه، مما يجعل نسبة التدوير في هذين البحرين تتراوح بين الندرة والقلة. فقد بلغت هذه النسبة في المنسرح — كما هو موضح في جدول رقم ٢ — ٧, ١٠٪، فإن التفعيلة الثانية في المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) مغايرة للتفعيلتين المتماثلتين الأولى والثالثة. لذلك لا تستطيع المعاني أن تتدفق في تفعيلة واحدة مكررة كما في الرجز والكامل، فتحاول أن تتشكل في وحدة وزنية مؤلفة من (مستفعلن مفعولاتُ) على غرار ما في الطويل والبسيط، وهذا ما يدفع بالمعاني من التفعيلة الثالثة إلى الرابعة لتكوين وحدة وزنية جديدة تماثل الوحدة الوزنية الأولى في المنسرح، مما يفسح المجال للتدوير بين صدر البيت وعجزه في هذا البحر.

ولكن التفعيلة الرابعة في المنسرح ليست تكرارًا للتفعيلة الثانية، فلا يبقى في هذه الحالة مجال أمام المعاني لتتشكل في وحدة وزنية مكررة، فيتم تشكلها على ضوء بحر المنسرح، فيضعف — بذلك — التدفق، ويقل التدوير ويزيد انتهاء (العروض) بوتد مجموع (//٥) في هذا البحر من إضعاف التدفق، وقلة التدوير بين الشطرين. وقد يظن القارىء أن في هذا الكلام تناقضًا بيِّنا، فيسأل مستغربًا كيف تندفع المعاني في هذا البحر من التفعيلة الثالثة إلى الرابعة من أجل تحقيق وحدة وزنية مماثلة للوحدة الوزنية الأولى مما يسمح بحدوث التدوير بين هاتين التفعيلتين، وفي الوقت نفسه تقف التفعيلة الثالثة هذه سدًّا منيعًا يحول دون التدوير، يسندها في ذلك وتد قوي فاصل بين الشطرين.

والجواب على ذلك بسيط، فالرغبة شيء، والواقع شيء آخر. ووجود الشيء لا ينفي وجود ضده. فالمعاني ترغب في التدوير لأنها انطلقت من أعماق النفس على أساس تفعيلتين مختلفتين كونتا أول مجرى لفظي لتلك المعاني، وإنه لأيسر على المعاني أن تعيد هذا التشكل في انطلاقها من أن تتشكل بصورة أخرى مغايرة، ولكن الواقع الشعري حرمها من ذلك التكرار، وألزمها بالشكل الجديد الذي تقف فيه التفعيلة الثالثة المسنودة بوتد مجموع في نهايتها حائلاً دون التدوير. فالواقع وليس الرغبة هو الذي يحقق النسبة الأعلى من التدوير

وعدمه، لذلك كانت نسبة التدوير ١٠,٧٪، ونسبة الأبيات غير المدورة ٨٩,٣٪ من مجموع الأبيات في هذا البحر. وأن الأسباب المتباينة في المنسرح هي التي جعلت نسبة التدوير فيه تتراوح بين الندرة والقلة كما أسلفنا.

والخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) — كالمنسرح — تحاول فيه المعاني منذ البداية أن تتشكل في وحدة وزنية من (فاعلاتن مستفعلن) مكررة، وتندفع من التفعيلة الثالثة إلى الرابعة من أجل تكوين وحدة وزنية ثانية تماثل الوحدة الوزنية الأولى، ولكنها تصطدم بجزء في التفعيلة الرابعة مغاير لنظيره من التفعيلة الثانية يحول دون اندفاعها. كما في قول المتنبي: (١٥)

زوّدينا من حسن وجهك مادا    مَ فَحُسْنُ الوجوه حالٌ تحولُ
وصلينا نصلك في هذه الدنـ    ـيا، فإن المقامَ فيها قليلُ
من رآها بعينها شاقه القطـ    ـّان فيها كما تشوق الحمولُ

فالميم المتحركة في كلمة (مادام) في الشطر الثاني من البيت الأول في المثال السابق — اصطدمت بوتد مجموع (//٥) في أول كلمة (فحسن) حال دون تكوين زنة (مستفعلن) تشكل مع (فعلاتن) التي سبقتها وحدة وزنية مماثلة للوحدة الوزنية الأولى (فاعلاتن مستفعلن) مما أوقف التدوير عند هذا الحد. وكذلك الأمر في البيتين الثاني والثالث من المثال السابق.

فإن عدد المقاطع في أكثر من ثلاث تفاعيل سباعية يحول هو الآخر دون اندفاع المعاني، لأنه يزيد على حاجتها للتشكل في سطر واحد، ولكن المعاني تكون قد أخذت جزءًا من التفعيلة الرابعة مماثلا لنظيره من التفعيلة الثانية. وبين اندفاع المعاني، والتزامها بالنسق الشعري المحدد يكثر التدوير، ويزيد من كثرته أن التفعيلة الثالثة (فاعلاتن) في الخفيف لا تنتهي بوتد مجموع (//٥) — كما في المنسرح — يحد من تدفق المعاني بين شطري البيت الواحد. لذلك كله ترتفع نسبة التدوير في بحر الخفيف عنها في أي بحر تام آخر حيث بلغت ٣٧,٥٪.

---

(١٥) المتنبي، *الديوان*، ص٤٢٩.

فالخفيف هو البحر الوحيد الذي تسلم فاعلاتن (/٥//٥/٥) في عروضه من الحذف، فلا يوجد في الشعر القديم كله بيت منسوب لشاعر معروف بعروض محذوفة، وقد ذكر إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى *الشعر* مقطوعتين من الخفيف بعروض محذوفة الأولى للعقاد، والثانية لعلي محمود طه، وقد التزم الشاعران بعروض محذوفة على وزن (فعلن بتحريك العين) في كلتا المقطوعتين.(١٦) والبحران الآخران اللذان ترد فاعلاتن في عروضيهما هما المديد والرمل، والمديد بحر نادر في الشعر، وأكثر ما ترد عروضه محذوفة، ولا ترد عروض الرمل في الشعر إلا محذوفة باستثناء العروض المصرعة مع الضرب السالم.

## التدوير في المجزوءات

البحور المجزوءة قسمان: قسم مؤلف من تفعيلة واحدة مكررة، وهذا القسم يضم مجزوء الكامل والوافر، والرجز، والرمل، والمتقارب، والمتدارك وبحر الهزج. أما مجزوء السريع، فهو مجزوء الرجز نفسه. وقسم مؤلف من وحدة وزنية مكونة من سباعيتين مختلفتين ويضم مجزوء الخفيف، والمنسرح، وبحر المضارع، والمقتضب، والمجتث. أو من سباعية وخماسية ويضم مجزوء المديد، ومشطور الطويل، والبسيط، أو من ثلاث تفاعيل مختلفة كما في مخلع البسيط.

ويندر التدوير في مجزوء المتقارب لقلة هذا النسق الشعري، ولقبوله الاختصار في اللفظ دون إخلال بالمعنى، والتدوير في مجزوء المتقارب خاضع لحاجة الشطر الثاني لجزء من تفعيلة العروض، وغالبًا ما يكون هذا الجزء حرفًا متحركًا يبتدىء به عجز البيت. كما يندر التدوير في مجزوء المتدارك لندرة هذا النسق الشعري، ولاستناد عروضه على وتد يساعد على تشكل المعنى مع الوزن. وكلا هذين البحرين (المتقارب، والمتدارك) «إذا أنت رددته إلى الاختصار احتمله وإذا أنت حاولت الإطناب فيه امتد، وكاد أن لا يقف عند غاية لقبوله من التصرف فيه نقصانًا وزيادة ما شاء الطبع المستقيم.»(١٧)

---

(١٦) إبراهيم أنيس، موسيقى *الشعر*، طـ٤ (بيروت: دار القلم، ١٩٧٢م)، ص ص٩١، ٩٢.

(١٧) أبو يعقوب يوسف السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، *مفتاح العلوم*، تحقيق نعيم زرزور، طـ١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م)، ص٥٦٣.

ويكثر التدوير في المجزوءات الأخرى المؤلفة من سباعية مكررة وهي: مجزوء الكامل، والرجز، والوافر، والرمل، وبحر الهزج. ونسبة التدوير في هذه المجزوءات — كما هو مبين في جدول رقم ٢ — متفاوتة، فهي في مجزوء الكامل أعلى منها في المجزوءات الأخرى، والسبب في ذلك راجع لكثرة المتحركات في مجزوء الكامل والتي تبلغ نسبتها خمسة أسباع، بينما تبلغ هذه النسبة في باقي المجزوءات أربعة أسباع، وهذا سبب لكثرة التدوير في مجزوء الكامل، حيث بلغت نسبة التدوير في هذا المجزوء ٥٨٪.

وقد يقال: إن مجزوء الرجز لكثرة ما يحدث فيه من الزحاف لا يقل عن مجزوء الكامل في كثرة المتحركات، فلماذا تقل فيه نسبة التدوير عنها في مجزوء الكامل، والجواب على ذلك أن كثرة الزحاف وتغير بنية التفاعيل في مجزوء الرجز تحدثان فيه ضربا من التقطع، وتغيرًا في نبرة التفعيلة يقللان من اندفاع التفاعيل. وقد يقال — أيضًا — لماذا لا ترتفع نسبة التدوير في الكامل نفسه؟ والجواب على ذلك أن اندفاع التدفق في التفاعيل المتشابهة تضعف كلما زاد عدد هذه التفاعيل، فهي بين التفعيلتين (الثانية والثالثة) في المجزوءات أقوى منها بين التفعيلتين (الثالثة والرابعة) في البحور التامة.

وإن أغلب المعاني في اللغة العربية لا تكتفي بسباعيتين (ثمانية مقاطع) في تشكلها، ولا تحتاج في الوقت نفسه إلى أكثر من ثلاث تفاعيل سباعية (اثنى عشر مقطعًا) لذلك التشكل، بل إن كثيرًا من المعاني تكتفي بجزء من التفعيلة الثالثة زيادة على التفعيلتين (الأولى والثانية) وهذا سبب حدوث القطف، والحذ، والحذف في بعض البحور كما أسلفنا. فلا يخلو عروض الشعر من أن يكون طويلًا، أو قصيرًا، أو متوسطًا، وبالتالي تتكيف المعاني مع هذه العروض بالحذف أو الإضافة. وهذا سبب آخر لكثرة التدوير في المجزوءات وقلته في بحورها التامة. فليس انتهاء التفعيلة بالوتد هو الذي يحد من التدوير في الشعر — كما تقول نازك الملائكة —⁽¹⁸⁾ فالأهم من ذلك حاجة بعض المعاني في اللغة العربية إلى عدد من المقاطع لا يتوافر في المجزوءات، بالإضافة إلى المعاني التي تكون أكثر اندفاعًا بين شطري المجزوء منها بين الأشطر التامة.

وتقل نسبة التدوير — كما هو مبين في جدول رقم ٢ — في المجزوءات والبحور المؤلفة

---

(١٨) انظر: الملائكة، *قضايا*، ص١١٣.

من تفعيلتين مختلفتين، وتشمل (مجزوء الخفيف، وبحر المضارع، والمقتضب، والمجتث) عنها في المجزوءات المؤلفة من تفعيلة مكررة، فالتفاعيل المتماثلة أكثر قابلية للاندفاع والتلاحم مع مثيلاتها — خاصة إذا احتاج المعنى في تلك المجزوءات إلى أكثر من تفعيلتين لتشكله — من الوحدة الوزنية المؤلفة من تفعيلتين مختلفتين، فهذه الوحدات تعمل على الاستقلال بذاتها، أو على تكرار وحدة تماثلها، وهذا أمر متعذر في المجزوء، لأنه استحال في البحور التامة، فهو بالتالي أكثر استحالة في هذه المجزوءات التي لا يمكن أن تتألف من أربعة تفاعيل في الشطر الواحد.

ويقل التدوير في المجزوءات المؤلفة من سباعية وخماسية عنه في المجزوءات المؤلفة من سباعيتين مختلفتين، لندرة هذه المجزوءات في الشعر العربي، ولاستقلال كل وحدة منها بذاتها. والتدوير منها يعيدها إلى الأصل الذي انسلخت منه، فلا يكون في هذه الحالة مجزوءًا من سباعية وخماسية بل مشطورًا أو مجزوءًا من الطويل أو البسيط. وإن تنوع التفاعيل في مخلع البسيط (/٥/٥//٥/٥//٥//٥/٥) لا يعطي الفرصة لانسياب التفاعيل وتدفقها، وبالتالي فإنه يقلل من حدوث التدوير في هذا النسق. وهذا التنوع في التفاعيل لا يقتصر على مخلع البسيط، بل نجده — كذلك — في مجزوء البسيط حيث تخضع تفعيلتا العروض والضرب فيه إلى تحويرات متعددة يصبح المجزوء من جرائها مؤلفا من ثلاث تفاعيل مختلفة، الأمر الذي يقلل من فرص التدوير في هذا المجزوء.

## التدوير في الشعر الحر

الشعر الحر هو الشعر الذي لا يلتزم بالبحر ذي الشطرين المتساويين. ويتخذ من التفعيلة أساسًا لبنائه الموسيقي يوردها مرة أو اثنتين أو ثلاثا . . . إلخ في السطر الواحد. ولا يلتزم بالقافية الموحدة وقد يستعيض الشاعر عنها بقصد وبدون قصد بكلمات في آخر بعض السطور تنتهي بحروف وحركات متماثلة تساعد على موسقة القصيدة. وحركة الشعر الحر ليست جديدة في الشعر العربي، فإن لها جذورًا عميقة في عصور الأدب، ومن تلك الجذور قصيدة لسلم الخاسر من شعراء القرن الثاني الهجري، مدح بها الخليفة موسى الهادي، ومنها قوله: (١٩)

---

(١٩) محمد مصطفى هداره، *اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م)، ص٣٧٣.

موسـى المطـر
غـيث بكـر
ثـم انهمـر

ومحاولات الشعراء الخروج على البحر ذي الشطرين لم تتوقف منذ العصر العباسي إلى يومنا هذا، وقد جاءتنا الموشحات الأندلسية بفنون شتى من الأوزان والقوافي، فتحت الطريق أمام الشعراء للتحرر من وحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة. وفي مطلع القرن العشرين الميلادي الحالي ظهرت محاولات جادة من بعض الشعراء للتخلص من سيطرة البحر الشعري، ولكن هذه المحاولات لم تحقق نجاحًا يذكر إلا في النصف الثاني من هذا القرن عندما ولدت قصيدة الشعر الحر في العراق بوجه خاص، وأصبحت معروفة للقارىء العربي في شتى أمصاره.

وأولع أصحاب الشعر الحر بالتدوير، فبعد أن كان التدوير في الشعر المقفى بين صدر البيت الواحد وعجزه أصبح في الشعر الحر بين السطر والسطر الذي يليه، حيث تجزأ الكلمة أو التفعيلة بين آخر السطر وأول السطر التالي كما في الأسطر التالية.(٢٠)

أنا في انتظار المعجزة
من أيـن ؟
لا أدري، ولكني هنا ألتاثُ
يوجعني انتظار المعجزة
الصمت في الأغوار يزحفُ
يأكل الأبعاد يفترس الزمان
أصغي أكاد أحسُّ
أحدس ما تحيك أنامل الصمت العميق

فالسطور السابقة تزخر بالتدوير، فالتفعيلة الواحدة مجزأة بين السطرين (الثاني والثالث) و (الخامس والسادس)، و (السابع والثامن). وأحيانًا يستمر التدوير ليشمل أكثر من سطرين متتاليين كما في قول الشاعر:(٢١)

---

(٢٠) الملائكة، *قضايا*، ص ١٨٤.

(٢١) عبدالوهاب البياتي، *الديوان*، ط٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، جـ٣، ص٤٨٥.

تستيقظ «لارا» في ذاكرتي: قطًّا تَتَريا يتربصُ
بي، يتمطى، يتثاءب، يخدش وجَهي المحمومَ
ويحرمني النومَ.
أراها في قاع جحيم المدن القطبية

فتفعيلة بحر المحدث (فاعلن) في المثال السابق مجزأة بين السطرين (الأول والثاني) و (الثاني والثالث)، و (الثالث والرابع).

أما تجزئة المفردات فهي أقل في الشعر الحر من تجزئة التفاعيل بعكس ما هو عليه الأمر في الشعر المقفى، ويلجأ الشاعر إلى تجزئة الكلمات في الشعر الحر لتقصير السطر الشعري فالتدوير في الشعر المقفى نابع من طبيعة الوزن، ولكنه في الشعر الحر نابع من رغبة الشاعر، فإنه — أي الشاعر — يلجأ إلى التدوير من أجل تنسيق سطور قصيدته حتى لا تكون فيها أسطر طويلة أو قصيرة تختلف في شكلها عن بقية السطور في القصيدة. وبعض أصحاب الشعر الحر يؤثر الشكل الخارجي في قصائدهم على سلامة اللغة وصحة التركيب كما هو في الأبيات التالية: (٢٢)

لأهتف قبل الرحيـــل
ترى يا صغار الرعاة يعود الـ
رفيق البعيد

فلا شيء يجبر الشاعر على تقصير السطر الثاني وقسمته إلى سطرين غير مساواته مع السطور الأخرى، فالشاعر لم يقبل أن يكون السطر الأول في السطور السابقة مؤلفا من ثلاث تفاعيل، وأن يكون السطر الثاني مؤلفًا من ست تفاعيل، ففي ذلك اختلاف بين طولي البيتين (الأول والثاني). وقد استطاع بالتدوير أن يقلل من هذا الفارق بينهما عندما أصبح السطر الثاني مؤلفا من أربع تفاعيل والثالث من تفعيلتين.

ومن التدوير في الكلمات قول الشاعر: (٢٣)

أو تذكرين لقاءنا في كل فجر

---

(٢٢) الملائكة، *قضايا*، ص١١٨.

(٢٣) بدر شاكر السياب، *الديوان*، تقديم ناجي علوش (بيروت: دار العودة، ١٩٧١م)، ص٤٧٧.

وفراقنا في كل أمسية إذا ما ذاب قرص الـ
شمس في البحر العتي

فالكلمة مجزأة بين السطرين (الثاني والثالث)، والأمر هنا مختلف عنه في المثال السابق، فباستطاعة الشاعر التخلص من الساكن في بداية السطر الثالث بأيسر جهد على النحو التالي:

وفراقنا في كل أمسية
إذا ما ذاب قرص الشمس في الليل العتي

وباستطاعته — كذلك — التخلص من التدوير في التفعيلة بين السطرين (الثاني والثالث) بوضع (إذا) في السطر الثاني على النحو التالي:

أو تذكرين لقاءنا في كل فجر
وفراقنا في كل أمسية إذا
ما ذاب قرص الشمس في الليل العتي

وبذلك يتخلص من الساكن الذي في أول السطر، ومن التدوير في آن واحد. ولكن اهتمام أصحاب الشعر الحر بالمضمون على حساب سلامة اللغة وصحة التراكيب، وحرصهم على التساوي بين طول السطور وقصرها يوقعهم في مثل هذه المخالفات.

وإني لا أرى حاجة للتدوير في شعر التفعيلة، فباستطاعة الشاعر أن يطيل ويقصر سطوره كما يشاء. أما إذا أحب أن يلتزم بعدد معين من التفاعيل في السطر دون التزام بالقافية، فإنه في هذه الحالة قد يحتاج إلى التدوير حتى يستطيع المحافظة على عدد التفاعيل في السطر الواحد، والطريف في هذا أنه إذا التزم بالعدد نفسه من التفاعيل إلى جانب المحافظة على القافية لا يحتاج إلى التدوير بين الأبيات. وقد يسأل سائل: لماذا لا يحتاج الشاعر إلى التدوير بين الأبيات في الشعر المقفى؟ وأنت تراه يحتاج إلى هذا التدوير في الشعر المتحرر من القافية والملتزم بعدد ثابت من التفاعيل.

وللرد على ذلك أقول: إن القافية ليست رويًّا وحسب، بل هي مجموعة من الحروف والحركات يتشكل المعنى على مقدارها عند خروجه من النفس؛ وفي حالة غياب القافية فإن المعاني لا تتشكل بصورة واحدة، ولا تلتزم بعدد معين من المقاطع كما لو كانت القافية موجودة. وفي هذه الحالة تظهر حاجة الشاعر إلى التدوير للمحافظة على عدد التفاعيل في

السطر الواحد. وقد يقول آخر: إننا لا نحتاج إلى التدوير في الشعر المرسل والقافية فيه ليست موحدة حتى تتشكل المعاني على مقدارها. وأقول: إن المعاني تتشكل على مقدار كل قافية، وكأن الشاعر ينظم أبياتا متفرقة، كل واحد منها ملتزم بقافية معينة تتشكل المعاني على هيئتها عند خروجها من النفس، وأن الشاعر يرمي إلى إنهاء البيت المرسل بقافية. وهذا يكفي لإلزام المعاني بهيكل القافية وبعدد المقاطع فيها. ولا يغير تنوع القوافي في القصيدة المرسلة من هذا الالتزام.

## القصيدة المدورة

القصيدة المدورة هي التي يبني الشاعر فيها كلامه على إحدى التفاعيل الثمانية (فاعلن، فعولن، مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفعولاتُ، متفاعلن، مفاعلتن) ويظل يكرر التفعيلة حتى ينتهي السطر عند جزء منها، ويبدأ السطر الثاني بجزئها الآخر، ويظل الشاعر يجزىء هذه التفعيلة بين كل سطرين، جزء منها في نهاية السطر، والجزء الآخر في بداية السطر الذي يليه. ولا يقتصر حرص الشاعر في القصيدة المدوَّرة على إنهاء السطر الشعري قبل انتهاء التفعيلة، بل يحرص — كذلك — على أن تكون نهاية الجزء المؤلف من عدة سطور قبل نهاية التفعيلة حتى يبدأ الجزء الجديد بالمقطع المتبقي منها إلى أن تنتهي القصيدة كلها كما في قصيدة جورج غانم: (٢٤)

لا، لا مفر، النمل أعماق يسرطنها السؤال، رحى تظل تدورُ
تنثم، تكتوي، تضني، تسيخ مع اللزوجة، والطريق إلى المتاه يبدد الجهد
المدمي
والأمومة فورة الحقد المعرى. العجز، والبله المقيم، يصر ملهوفًا
يتوق لأن يرى ظلا على الصحراء، يأكله الضياع....

فـ (متفاعلن) تتكرر في هذه القصيدة المدورة دون توقف من أولها لنهايتها. فالسطر الأول ينتهي قبل أن تنتهي التفعيلة، ويبقى منها سبب خفيف (/٥) يبدأ به السطر الثاني، وينتهي السطر الثاني قبل انتهاء التفعيلة بوتد مجموع (//٥) يبدأ به السطر الثالث، وينتهي السطر الثالث الذي هو نهاية جزء من القصيدة بسبب خفيف من التفعيلة، ويبقى منها سبب

---

(٢٤) جيدة، *الاتجاهات*، ص٣٠٨.

خفيف ووتد مجموع (/٥//٥) يبدأ بهما الجزء الثاني من القصيدة، وهكذا تستمر التفعيلة حلقة وصل بين السطور والأجزاء.

ولم يقتصر بعض الشعراء على تفعيلة واحدة في قصائدهم المدورة، فقد بنوا بعض القصائد على أساس تفعيلتين مختلفتين كما هو حاصل في الطويل والبسيط والخفيف. . . إلخ، وهذا من قصيدة أودنيس (مرآة لخالدة).⁽²⁵⁾

وقفت خطوة الحياةِ على باب كتاب محوتهُ بسؤالاتي، ماذا أرى
أرى ورقا قيل استراحت فيه الحضاراتُ هل تعرفُ نارا تبكي؟ أرى المئة اثنينِ
أرى المسجد الكنيسةَ سيافين والأرضَ وردةً. . طار في وجهيَ نسر قوتهُ
رائحة الفوضى ليأت الوقت الحزين لتستيقظ شعوب اللهيب والرفض صحرائيَ
تنمو أحببتُ صفصافةً تختارُ برجا يتيه مئذنةً تهرمُ أحببت شارعا صف لبنانُ عليهِ أمعاءه في رسوم ومرايا وتمائمَ.

فقد بنى الشاعر قصيدته هذه على أساس تفعيلتين مختلفتين هما (فاعلاتن مستفعلن)، وحرص — كما وضحت سابقًا — على عدم إنهاء التفعيلة مع نهاية السطر أو نهاية الجزء. فقد أنهى الجزء السابق بمتحركين (//) من فعلاتن (/// ٥/ ٥) ليكمل هذه التفعيلة في بداية الجزء التالي. ومن الجدير بالذكر أنه لم يلتزم في نهاية السطر أو بدايته بمقطع من تفعيلة واحدة، فالسطور تنتهي وتبدأ بمقطع من فاعلاتن (/٥//٥/٥) أو مستفعلن (/٥ /٥ //٥). فالسطر الأول في المثال السابق انتهى بجزء من مستفعلن (//٥) وانتهى السطر الثاني بجزء من فاعلاتن (/).

فليست القصيدة المدورة بدعا في اللغة العربية، فإن في هذه اللغة من الخصائص ما لا نجده في غيرها من اللغات، وأهم تلك الخصائص الموسيقى الكامنة في حروفها وفي كلماتها وجملها. ولا شك أن العربي القديم، قبل أن يعرف نظام تتابع الحركات والسكنات الموجود في أوزان الشعر العربي، كان يترنم على ما تحدثه تلك الحروف والكلمات من أنغام عذبة يرددها في كلامه. وكانت تهزه العواطف فلا يتوقف عن التعبير المشبع بالفرح أو الحزن عند كلمة في نهاية الجملة، بل يصلها بما بعدها من كلام حتى يظهر ما في نفسه من عواطف

---

(٢٥) جيدة، *الاتجاهات*، ص٣١١.

وأحاسيس جياشة. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن التدوير ليس غريبًا على اللغة العربية، فإن في كلام العرب وفي القرآن الكريم نفسه تواصل يربط بين الألفاظ والجمل المتابعة، وهذا سر إقبال الشعراء على التدوير. فما كان المطبوعون منهم ليقبلوا على التدوير لولا أنه موجود أصلا في طبيعة الوزن.

ومن هذا المنطلق فإني لا أذم التدوير الذي ينبع من داخل التجربة وتستدعيه النفس الشاعرة دون غيره وسيلة للأداء، وفي الوقت نفسه لا أوافق على الكتابة الآلية التي تحوّل التدوير إلى شكل عروضي ثابت يحد من إيقاع القصيدة، فالتدفق المتواصل يفقد الشعر مقدرته على الإيحاء بسبب خفوت صوت الموسيقى فيه، واضطرابها في نفس القارىء والمستمع على حد سواء. ففي التوقف عند نهاية السطر أو البيت يفرغ الشاعر ما تبقى في صدره من نفس الإيقاع، حتى يستطيع أن يحقق التعادل الموسيقي بين الأبيات، ويعطي نفسه وقفة تتضمخ فيها بروح الموسيقى المنسابة بين الألفاظ والتراكيب، حتى تستطيع أن تواصل متابعة النغم المتولد من التفاعيل، لا متابعة وقع التفاعيل نفسها؛ فإن ما تحدثه التفعيلة من نغم في بحر ما يختلف عما تحدثه من نغم في بحر آخر، ولا يستطيع القارىء أن يواصل قراءة الشعر مع الاحتفاظ بدرجة عالية من التلذذ بالنغم في القصيدة المدورة.

وإن أجزاء التفعيلة التي تبتدىء بها السطور أو تنتهي ليست متساوية كمًّا، ولا متماثلة نوعًا، فقد ينتهي السطر في القصيدة المدورة أو يبتدىء بمقطع أو اثنين أو ثلاثة... إلخ من التفعيلة التي تبنى عليها القصيدة. وهذا يسبب اختلافًا في عدد المقاطع وترتيبها بين السطور، ويحدث فيها خللاً واضطرابًا ينقل الوزن من بحر إلى آخر، ويربك ذهن الشاعر والقارىء على حد سواء. ويزداد هذا الخلل في حالة بناء القصيدة المدورة على أساس تفعيلتين مختلفتين ويمتد ليشمل نوع التفعيلة المجزأة بين السطرين، فقد ينتهي سطر بجزء من فاعلاتن (/٥//٥/٥)، وينتهي آخر بجزء من مستفعلن (/٥/٥//٥). وهذا ينعكس سلبًا على ترتيب التفاعيل في القصيدة كلها، ويزيد من درجة الخلل والاضطراب فيها.

فالشاعر يدور مع قصيدته غير مهتم بالموسيقى، ولا بالتفريق بين همزة وصل وقطع، ويتعمد إهمال حروف الربط التي تصل بين الكلمات أو الجمل، ويتخلى عن القافية نهائيًّا، ويفقد القصيدة — بذلك — عنصرًا مهمًّا من عناصر الشعر. ولا يعنى بمراجعة قاموس أو

مرجع في القواعد، بل إنه يستخف بالناقد الذي يعاتبه على إهمال قاعدة أو استعمال لفظة على قياس خاطىء، ويغرق قصيدته بالتهويهات المضللة، والحشو المبتذل، والتراكيب المهلهلة.(٢٦) فلا نريد أن يتخذ الشعراء من التجديد معول هدم للشعر العربي، فإننا نحبذ التجديد، ونلح عليه وشرطنا أن يسير الشاعر في تجديده إلى الأمام لا إلى الخلف، نريد منه أن يفجر في القصيدة المدورة ينابيع من الأخيلة والمعاني والموسيقى، ويمهد لها مجرى من اللغة السليمة، والرؤيا الواضحة.

بقيت كلمة أخيرة عن سبب كثرة التدوير في الشعر الحر، والقصيدة المدورة، فأصحاب هذا الشعر يحاولون بشتى الوسائل أن يخففوا من سيطرة الأساس الكمي على موسيقى الشعر العربي، وأن يلونوا بناء القصيدة الموسيقي. وبما أن الأساس الكمي يكون أقوى وأوضح في البحور البسيطة ذات التفعيلة الواحدة منه في البحور المركبة، عمد هؤلاء الشعراء إلى تجزئة التفعيلة بين السطر والسطر الذي يليه. وقد دفعتهم الحرية في التعامل مع التفاعيل، وتشكيل الألفاظ على قدر المعاني دون حذف أو إضافة إلى مزيد من تجزئة التفاعيل. وهذا سبب آخر لكثرة التدوير في شعرهم. أما في الشعر المقفى، فالتدوير عائد في المقام الأول إلى بنية المفردات التي تتشكل فيها المعاني، وإلى البحر الذي يلتزم به الشاعر.

---

(٢٦) انظر: الملائكة، *قضايا*، ص١٨٧.

جدول رقم ٣. إحصاءات التدوير التي وردت في البحث.

| الديوان | الأعشى | | عمر بن أبي ربيعة | | أبو نواس | | البحتري | | المتنبي | | ابن سهل | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| البحر | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة |
| الطويل | ٦٢١ | – | ٨٩٣ | ٢ | ١١٠٨ | ٣ | ٤٢٠١ | ٤ | ١٥٣٧ | ١ | ٤٥٥ | ٢ |
| البسيط | ٢٥٦ | ١ | ٣١١ | ٣ | ٨٤٤ | ٢ | ١٢٨١ | ٢ | ٨٠٥ | ١ | ٢٨٩ | ٢ |
| الكامل | ١٥٠ | ١ | ٥٠٧ | ٥ | ٤٤١ | ٢ | ٣٣٦٧ | ٦ | ٧٩٣ | ٤ | ٥٧٣ | ٤ |
| الوافر | ١٣٥ | – | ١٦٥ | – | ٦٢٢ | ١ | ١٣٦٩ | ٤ | ٧٤٦ | ١ | ٧١ | ١ |
| الخفيف | ١٧١ | ١٣٢ | ٧٦٣ | ٢٣٠ | ٣٩٢ | ١٣٥ | ٣٠١٣ | ٩٩٢ | ٤٧٤ | ٢١٧ | ٨٣ | ٣٥ |
| الرمل | ٦٦ | – | ٢٢٨ | – | ٥٣ | – | ١٨٩ | ٣ | ١٤ | ١ | ٢١ | ١ |
| السريع | ٩٨ | ١٤ | ٧٠ | ٥ | ٦٥٣ | ٣ | ٢٧٠ | ٤ | ٥٦ | – | ٤٥ | ٥ |
| المتقارب | ٤٤٦ | ١١١ | ١٨٦ | ٣١ | ١١٥ | ٣٠ | ٣٦٤ | ٥١ | ٣٥٠ | ٢١ | ٨٠ | ٥ |
| المنسرح | ٢٤ | ١٤ | ١٢٣ | ١٨ | ٦٥٤ | ٥٠ | ٤٤٥ | ٦٧ | ٣٤٠ | ٢٠ | ٥٣ | ٧ |
| الرجز | – | – | – | – | ٥٠٩ | ١٨ | ١٨ | ١ | ١٤٩ | – | – | – |
| المتدارك | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| المديد | – | – | ٦٣ | – | ١٠١ | ٣ | – | – | – | – | – | – |
| الهزج | – | – | – | – | ٢٩٠ | ٣٥ | ٣٧ | ١٥ | – | – | – | – |
| المجتث | – | – | – | – | ٣٦٦ | ٣٨ | – | – | ١٩ | ٥ | ٨ | ٢ |
| المقتضب | – | – | – | – | ٥ | – | – | – | – | – | – | – |
| المضارع | – | – | – | – | ٨ | – | – | – | – | – | – | – |
| مجزوء الكامل | ١٩٦ | ١١٤ | ٢٦٩ | ١١٢ | ٤٣٩ | ٢١٠ | ١٢٤ | ٧٢ | ١٢ | ٤ | – | – |
| مجزوء الوافر | ٢٦ | ٩ | ١٣٧ | ٣٥ | ١٨٩ | ٥٥ | ١٧ | ٨ | – | – | – | – |
| مجزوء الرمل | – | – | ١٠٥ | ٢٧ | ٤٩٩ | ١٣٠ | ٨ | ٥ | – | – | – | – |
| مجزوء الرجز | ٤٢ | – | ٥٤ | ١٢ | ١٤٦ | ٢٨ | ٣ | ١ | ٣ | ١ | ٢١ | – |
| مجزوء الخفيف | – | – | ٩٩ | ١٦ | ٦٦ | ١٢ | ٢١ | ١٥ | – | – | ٤٠ | – |
| مخلع البسيط | ٢٢ | – | – | – | ١٢٦ | – | ٣٧ | – | ١١ | – | – | – |
| مجموع الأبيات | ٢٢٥٣ | ٣٩٦ | ٣٩٧٣ | ٤٩٦ | ٧٦٢٦ | ٧٥٥ | ١٤٧٦٤ | ١٢٥٠ | ٥٣٠٩ | ٢٧٦ | ١٧٣٩ | ٦٤ |
| نسبة التدوير | ٪١٧,٦ | | ٪١٢,٢ | | ٪١٠,١ | | ٪٨,٥ | | ٪٥,٢ | | ٪٣,٧ | |

تكملة جدول رقم ٣.

| ابن هانىء | | شـوقـي | | الشـابـي | | المجموع | الأبيات المدورة | نسبة التدوير |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | عدد الأبيات | الأبيات المدورة | | | |
| ١٤٦١ | ٧ | ٨٣٢ | ٥ | ٦٥ | — | ١١١٧٣ | ٢٤ | أقل من ١٪ |
| ٤٢٠ | ٢ | ٩٣٥ | ٣ | ١٠٩ | — | ٥٢٥٠ | ١٦ | أقل من ١٪ |
| ١٤٧٥ | ٩ | ٢٧٢٤ | ٧ | ٣٠٣ | ١ | ١٠٣٣٣ | ٣٩ | أقل من ١٪ |
| ٥ | — | ١١٩٧ | ٢ | — | — | ٤٣١٠ | ٩ | أقل من ١٪ |
| ١٢٠ | ٤٧ | ١١٠٦ | ٣١٣ | ٧٣٩ | ٤٧٠ | ٦٨٦١ | ٢٥٧١ | ٣٧,٥٪ |
| ١٧٨ | ١ | ١٠٧١ | — | ١٦٣ | — | ١٩٨٣ | ٦ | أقل من ١٪ |
| ٧٦ | — | ٢٠٩ | — | ٩ | — | ١٤٨٦ | ٣١ | ٢٪ |
| ٢٤٧ | ١٠ | ٦٢٢ | ١٦ | ٣٢٤ | ١٧ | ٢٧٣٤ | ٢٩٢ | ١٠,٧٪ |
| ٤ | — | — | — | — | — | ١٦٤٣ | ١٧٦ | ١٠,٧٪ |
| ٣٢ | — | ٥٢٦ | ٢ | ١٨ | — | ١٢٥٢ | ٢١ | ١,٧٪ |
| — | — | ٥٥ | — | ٦٣ | ٣ | ١١٨ | ٣ | ٢,٥٪ |
| — | — | — | — | — | — | ١٦٤ | ٣ | ١,٨٪ |
| — | — | ١٠٥ | ١٤ | — | — | ٤٣٢ | ٦٤ | ١٥٪ |
| — | — | ٩٦ | ٧ | ١٢٠ | ٣٢ | ٦٠٩ | ٨٤ | ١٤٪ |
| — | — | ١٢٣ | ١ | — | — | ١٢٨ | ١ | نادرة |
| — | — | — | — | — | — | ٨ | — | نادرة |
| — | — | ٧٩٨ | ٤٤٦ | ٤٧٦ | ٤٠٠ | ٢٣١٤ | ١٣٥٨ | ٥٨,٧٪ |
| — | — | ٤٠ | ١٠ | — | — | ٤٠٩ | ١١٧ | ٢٨,٦٪ |
| — | — | ١٣٩ | ٥٠ | ٢٠٧ | ١٤٦ | ٩٥٨ | ٣٥٨ | ٣٧٪ |
| — | — | ٣٢٠ | ٦٠ | — | — | ٥٨٩ | ١٠٢ | ١٧٪ |
| — | — | ٦٧ | ١ | ٥٧ | ٧ | ٣٥٠ | ٥١ | ١٤,٦٪ |
| ٢ | — | ٦٨ | ٣ | ١٨ | — | ٢٨٤ | ٣ | ١٪ |
| ٤٠٢٠ | ٧٦ | ١١٠٣٣ | ٩٤٠ | ٢٦٧١ | ١٠٧٦ | ٥٣٣٨٨ | ٥٣٢٩ | ١٠٪ |
| | ١,٩٪ | | ٨,٥٪ | | ٤٠٪ | | | ١٠٪ |

# Continuous Verse and Meters

**Abu Feras Al-Natafi**
*Assistant Professor, Arabic Department, College of Arts,*
*Amman National University, Amman, Jordan*

**Abstract.** Some words are divisible between the two parts of a verse, or between two successive verses in rhymed poetry, and between two successive lines in free verse. According to this research, the percentage of divided words is different in nine known collections of poems. When the verses were divided in these collections by meters, I found there are many that divided words in the *khafif* meters, less in *muqtarab* and *munsarih,* and few in other complete meters. But there are many divided words in all incomplete meters, expecially in kāmil. The difference in divided words refers to meters not to subjects, because every subject can appear in any meter, and all meters can be used in any subject.